

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Elokuvan ja television koulutusohjelma

Aarnio Petri

**Jamaikalaisen musiikin innovaatiot suomireggaessa -  
Projektiosana 2 Leijonaa Rocksteady albumin tuotanto**

Työn ohjaaja: Petteri Rajanti  
Tampere

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Elokuvan ja television koulutusohjelma

Aarnio, Petri  
Jamaikalainen musiikin innovaatiot suomireggaessa  
projektiosana 2 Leijonaa Rocksteady albumin tuotanto  
27 sivua  
Toukokuu 2011  
Työn ohjaaja: Petteri Rajanti

---

## TIIVISTELMÄ

Opinnäytetyöni käsittelee jamaikalaisperäisen populaarimusiikin tekoprosesseja Suomessa. Pyrin hahmottamaan Jamaikalaisen alkuperäismusiikin vaikutuksia sen Suomessa syntyneeseen suomireggaeksi kutsuttavaan sisartyyliin; samalla se on kuvaus vaikutteiden ja vaikutusten liikkumisesta maantieteellisiä etäisyyksiä kaihtamatta.

Kirjallisen lopputyöni ohkeen liitän projektiosana tuottamani *Ville Leinosen ja Niko Ahvosen 2 Leijonaa Rocksteady* –nimisen albumin. Tekemiäni teemahaastatteluja peilaan omiin kokemuksiini kyseisen levyn teossa.

---

Asiasanat: Musiikkituotanto, Jamaika, marginaalimusiikki, sound-systeemi

## Sisällysluettelo

<b>1 JOHDANTO.....</b>	<b>4</b>
<b>1.1 SUOMIREGGAEN KULTAINEN VUOSI .....</b>	<b>6</b>
<b>2 TUOTTAMINEN POPULAARIMUSIIKISSA .....</b>	<b>8</b>
<b>3 JAMAICALAISEN MUSIIKIN KÄSITTEITÄ .....</b>	<b>10</b>
<b>4 JAMAICALAINEN MUSIIKI JA MUU MAAILMA .....</b>	<b>13</b>
<b>4.1 VALVEUTUNUT SUOMI.....</b>	<b>14</b>
<b>5 TEEMAHAASTATTELUT .....</b>	<b>16</b>
<b>5.1 TEEMAHAASTATTELUN TAUSTAA .....</b>	<b>16</b>
<b>5.2 TEEMAHAASTATTELUN AIHEET .....</b>	<b>17</b>
<b>5.3 TEEMAHAASTATTELUN PURKU JA ANALYYSI .....</b>	<b>18</b>
<b>6 YHTEENVETO.....</b>	<b>26</b>
<b>LÄHTEET .....</b>	<b>28</b>
<b>LIITTEET .....</b>	<b>39</b>

# 1 JOHDANTO

Tarkoitukseni on suomireggaeksi luonnehdittavan genren kahta keskeistä tuottajaa haastatteleamalla tutkia miten Suomessa tehdään jamaikalaispohjaista populaarimusiikkia sekä verrata näitä haastatteluja omiin kokemuksiini. Pyrin selvittämään kuinka alkujaan jamaikalaiset innovaatiot soveltuvat ja elävät suomireggaessa; kuinka erityisiä ne ovat suhteessa muuhun musiikkiin tai ovatko ne. Näkökulmani musiikin tekemiseen on tuotannollinen. Samanaikaisesti tätä opinnäytettä kirjoittaessani on 16. helmikuuta 2011 ilmestynyt tuottamani, **Ville Leinosen ja Niko Ahvosen 2 Leijonaa Rocksteady** –niminen albumi, jonka tekemistä ja tuotantoa peilaan tekemieni teemahaastatteluiden tulkintaosiossa.



Lähtökohtani musiikin tuottamiseen nousee jamaikalaisen musiikin harrastuksestani, sen kohta kolmekymmentä vuotta jatkuneesta kuuntelemisesta, lehtiin kirjoittamisesta, kirjan toimittamisesta sekä muusta mm. levynkansigraafikkona ja musiikkivideoiden tekijänä toimimisesta.



Vuonna 2008 tuottamallani, *Versio – Suomireggaen juurikattaus*, **Eri esittäjiä** -albumilla törmäsin laajassa mielessä ensi kertaa tuotannollisiin haasteisiin, joihin en tuolloin kyennyt vastaamaan. Studiossa mm. laulajat ja miksaajat kysyivät minulta mielipidettäni tulkintaan tai soittoon liittyvissä asioissa. Mielsin tuottajanroolin tuolloin lähinnä rahoituksen ja julkaisukanavan tarjoavana mahdollistajana. Sittemmin minua alkoi kiinnostaa uudestaan oma kykenemättömyyteni. Päätin perehtyä tuottamiseen syvemmin. Musiikin kanssa täyspäiväisesti työskentelevien ammattilaisten kanssa keskustuani muodostin jonkinlaisen kokonaiskäsityksen tuottamisesta ja havaitsin aiemmin kokemani kykenemättömyyden myötä olleeni tuottamisen peruskysymysten äärellä: yksittäiset tekijät, soittajat, laulajat, miksaajat, jne. tarvitsevat yhteen hiileen puhaltaakseen jonkinlaisen kokonaissabluunan ja -ajatuksen; tuottajan on tämä kyettävä tarjoamaan. Sain myös ohjastusta jonka mukaan liiallisen bändidemokratian johtavan huonoon lopputulokseen.



Lähdettyäni rakentamaan pohdintojeni pohjalta uutta albumia, joka lopulta kahden vuoden tekemisen jälkeen päättyi *2 Leijonaa Rocksteadyksi*, havaitsin että monet jamaikalaisista levyistä jalostamani ideat herättivät levy-yhtiöiden kanssa keskustellessani huomiota. Nämä keskustelut ovat olleet epäsystemaattisia puhelin ja sähköpostikeskusteluja eivätkä tulleet mitenkään dokumentoiduiksi tai tähän opinnäytetyöhön sisällytetyiksi mutta ne toimivat minulle tärkeinä taustatietämyksen antajina ja ajatuksen muokkaajina.

Haluan opinnäytetyössäni pohdiskella myös alkuperän merkitystä. Olen aina kokenut jamaikalaisen musiikin hyvin monessa mielessä kerroksellisenä musiikkina. Siinä mennyt ja nykyhetki on hyvin menoa haittaamattomalla tavalla yhtä. Tästä eräs esimerkki on ns. *riddimien* kierrätys. Jo *Versio* -albumilla tämä rytmikierrätys oli keskeinen taustalla vaikuttava idea. *2 Leijonaa Rocksteadyllä* vein kierrätystä pitemmälle: albumilla

uudelleen tehtyjen vanhojen suomi-iskelmien myötä suhtauduin kaikkiin musiikillisiin elementteihin ja traditioihin ikään kuin kierrätyksenä. Tästä myöhemmin teemahaastattelujen analyysiosiossa lisää.

## 1.1 SUOMIREGGAEN KULTAINEN VUOSI

Vuosi 2010 osoittautui suomireggaen kultaiseksi vuodeksi. **Jukka Pojan** *Kylmästä lämpimään* –albumi nousi kesällä Suomen-listalla sijalle kaksi, myi loppuvuodesta kultaa ja lopulta yli 15 000 kappaletta. **Raappanan** *Maapallo* menestyi syyskuussa vielä paremmin: se nousi ilmestymisviikollaan listakärkeen. Molemmat levyt ovat Tommi "Bommitommi" Tikkasen tuottamia. Tikkanen oli helmikuussa 2011 ehdolla vuoden tuottajaksi Emma-gaalassa. Vuoden 2010 muita suomireggaen menestyjiä olivat **Liljan loiston** *Takaisin karjalan maille* sekä **Nopsajalan** ja Hermannin "Svengali" Peltolan tuottama *Kuningas soundi*.

Kylmästä Lämpimään

**Albumi**

KHY Suomen Musiikki

**Sijoitukset (Viikko / Sija)**

3/2011	5.	44/2010	38.	42/2010	39.
41/2010	8.	40/2010	35.	39/2010	41.
38/2010	31.	37/2010	22.	36/2010	17.
35/2010	12.	34/2010	12.	33/2010	11.
32/2010	9.	31/2010	6.	30/2010	3.
29/2010	3.	28/2010	5.	27/2010	4.
26/2010	5.	25/2010	2.	24/2010	2.

Kylmästä Lämpimään

**Mid-price**

Khy Suomen Musiikki Oy

**Sijoitukset (Viikko / Sija)**

11/2011	5.	10/2011	6.	9/2011	3.
8/2011	4.	7/2011	3.	6/2011	9.
5/2011	6.	4/2011	9.		

Maapallo

**Albumi**

Ylivoima

**Sijoitukset (Viikko / Sija)**

40/2010	32.	39/2010	29.	38/2010	17.
37/2010	9.	36/2010	1.		

Kuningas Soundi

**Albumi**

Monsp/Sony

**Sijoitukset (Viikko / Sija)**

36/2010	45.	35/2010	29.		
---------	-----	---------	-----	--	--

Takaisin Karjalan Maille

**Albumi**

Khy Suomen Musiikki Oy

**Sijoitukset (Viikko / Sija)**

38/2010	49.	37/2010	35.	36/2010	19.
---------	-----	---------	-----	---------	-----

**Kuva 1: Suomireggaen sijoitukset Suomen virallisella albumilistalla (2010).**

## 2 TUOTTAMINEN POPULAARIMUSIIKISSA

Musiikkituotanto koostuu itsensä musiikin tekemisen lisäksi vaihtelevasta määrästä erilaisia sopimusteknisesti hallittavia välikäsiä. Näitä ovat mm. tuotanto- ja jakeluyhtiöt sekä julkaisijat. Edellä mainittujen välikäsien yhtenä tarkoituksena musiikkiteollisuudessa on löytää musiikille järkevin ja kustannustehokkain väylä tekijältä kuluttajalle. Välikäsien määrään ja tekemisprofiiliin on perinteisesti vaikuttanut onko kyseessä suuri ylikansallinen vai pieni ns. independent levy-yhtiö.

Perinteisten markkinointi- ja jakelukanavien oheen on tällä vuosituhannella noussut perinteisiä kanavia syvästi sekoittanut internetin kautta tapahtuva musiikin digitaalinen ja immateriaalinen liikkuminen. Tämä kehitys on radikaalisti sekoittanut musiikin perinteistä ansaintologiikkaa.

Tuottaja pääsääntöisesti toimii sopimusten tekijänä niin musiikin tekijöiden kuin edellä mainittujen julkaisijoidenkin suuntaan ja kesken. Tuottajalla on julkaisusopimuksista riippuen taloudellinen vastuu musiikin tekemisen eri vaiheissa. Hän yhdessä julkaisijan kanssa näkemystensä mukaisesti suunnittelee tehdyille musiikille optimaaliset markkinointikeinot ja tavat.

Sopimustekniikan lisäksi tuottajalla on myös vaikeammin määriteltävä taiteellinen vastuu musiikista. Suomalaisissa musiikkikäytänteissä on yleistä että tuottaja on joko äänittäjä tai soittajataustainen henkilö. Maailmalla tilanne on hivenen monipuolisempi. Richard James Burgess (2001) profiloii viisi erilaista tuottajaksi tulemisen tapaa.

- a. All-Singing-All-Dancing-King-Of-The-Hill
- b. Sidekick
- c. Collaborator
- d. Merlin The Magician
- e. Other ways Of Categorising Producers

Burgess linjaa kirjassaan eri taustaisia ihmisiä; tuottajuuteen ei hänen mukaansa ole samanlaista yhtä profiilia kuin muihin musiikin tekemisen vaiheisiin. Merlinmaisesta tuottajaprofiilista Burgess jatkaa:

”In a way he acts like a hands-on A&R consultant, coming in with an objective/subjective view frequently referred as ‘fresh ears’.

Taustastaan riippumatta tuottaja on vastuussa kaikesta levyllä päätyvästä materiaalista. Vaikka musiikki on pääsääntöisesti hyvin monenlaisen osaamisen (soitto, laulu, äänitys, miksaus, masterointi) lopputulos niin tuottaja valitsee näkemyksensä mukaisesti tarvitsemansa osaajat.

Suomalainen reggaetuottaja Tommi Tikkanen kuvaa omaa tuottajaksi ryhtymistä ajautumisena.

”Treeniksen sessioissa Jukka (Poika) oli vahvoine tuotannollisine visioineen tiukasti nappien äärellä, mutta ensimmäistä sinkkua tehdessä Tommi huomasi bändin seilaavan tuotannon kannalta tuuliajolla. Sitä huomasi, että jonkun täytyy olla vastuussa tästä proggiksesta ja ajauduin sitten siihen rooliin. Vähän enemmänkin kuin mitä niihin aikoihin olisin halunnut. Sitä huomasi yhtäkkiä olevansa miksaamassa jotain levyä studiolla jossa on aivan oudot kamat, ja jotenkin näyttää melkein liian hienolta. Miksasin sen Petri Majurin kanssa, joka on edelleen yksi Seawolf-studion pää-äänittäjistä. Taitava kaveri rokkimielessä, mutta eihän hänellä ollut ymmärrettävästi mitään suuria reggaevisioita. Yritin hakea omia kulmia siihen, ja siitä sitten tuli semmoinen kahden maailman välinen kompromissi”. (Muhonen, 2007)

Tikkasen yllä kuvailema albumi on *Jokaiselle tulta*, jota pidetään yleisesti suomireggaen aloittajana. Kiinnostavaa siinä on Tikkasen kommentit kollegastaan Petri Majurista, joka mielletään taitavaksi *rokkimielessä*, kuitenkin vailla *reggaevisiota*. Tikkanen jatkaa toisaalla.

”Mulla ei koskaan ole tullut reggaesta sitä tunnetta, että tää on nyt kuultu. Mitä enemmän sitä soittaa ja kuuntelee, sitä syvemmälle siinä pääsee, kun ymmärtää asioita paremmin tai toisesta vinkkelistä.

### 3 JAMAICALAISEN MUSIIKIN PERUSKÄSITTEITÄ

Jamaikalaisella musiikilla tarkoitetaan pääosin saaren itsenäisyyden ajan kolmea perättäistä musiikkityyliä, joita ovat nopeatempoinen ska n.1962-, hitaampi rocksteady n.1966- sekä reggae n.1968-. Näiden suuntausten lisäksi Jamaikassa elää voimakkaasti myös muunlaisia musiikkisuuntauksia kuten soca ja saaren calypso-musiikin vastine mento, jotka ovat antaneet vaikutteita reggaeeseen ja päinvastoin.



Reggaen sisältä on tunnistettavissa useita kertautuvia ja muuntuvia alagenrejä. Näistä tunnetuimpia on Bob Marleyn edustama rootsreggae n. 1970- sekä hedonistisempi dancehall n. 1979-. Dancehallilla tarkoitetaan pääsääntöisesti joko 1970-luvun lopulla alkannutta, kiertävien ulkoilmatanssien eli sound-systeemien nostamaa suuntausta tai sitten laajempaa eri tyylien taustalla vaikuttavaa musiikkikulttuurista mekanismia.

”There has never been a time when reggae wasn’t dancehall music. The sound-system has been the engine that powered the music along through all the years of its development. Soundsystems emerged in the ghettos and provided a much needed form of affordable, accessible entertainment for the young and old. Most families couldn’t afford record players and the radio certainly wasn’t playing the hardcore r&b that was popular. People wanted to hear Fats Domino, Joe Turner, and Smiley Lewis. Only soundsystems had that kind of record”. (Lesser. 2008)

1960-luvun lopun 2-raitatekniikalla äänitettyjä kappaleita ryhdyttiin seuraavalla vuosikymmenellä kokeilumielessä muokata; mm. mykistämällä vokaaliraitaa. Näin saadun version suosiota haluttiin mitata tansseissa ja se prässättiin vokaalilevyn kääntöpuolelle ja sille annettiin nimi version. Nämä Versiot mahdollistivat improvisoidun huutelun, paljaan riddimin - rytmin tahtiin.

”Thus began the process of altering earlier recordings by separating the instrumental (known as the *riddim*) from the vocal tracks to form a new record – the ”cut-n-mix” technique, that current dancehall and hip-hop made famous.” (Stoltzoff, 2000)

1970-luvun puolivälin studiotekniikan kehityksen myötä versiota aloitettiin muokata voimakkaammin ja käsite laajeni populaarimmaksi dubiksi. Dubmiksauksen kehittäjänä pidetään yleensä King Tubbya. Version ja dubin kehitys tapahtui käsikädessä toisen merkittävän innovaation, nimittäin dj eli tousterimusiikin synnyn kanssa. Eräs ensimmäisistä toustaajista oli U Roy.

”Tubby’s just a bang to U Roy. U Roy come in and say, ”Part two, another version” on ”Too Proud To Beg” with Slim Smith, a so the name version come in. When it start, you hear Slim Smith start to sing and then you hear the voice gone! Then you hear him come in again, any you hear U Roy talk, ”Love the life you live and live the life you love, here come the brother Slim Smith again, tell them”, and a man say, ”Boy, Tubbys have amplifier that can take out the voice and play pure rhyhm”. Little did them know that’s how the dub make out. There goes version now, and everybody wants it ”pon them record”.” (Katz 2003)

Riddim käännetään toisinaan rytmiksi. Rytmien käsite epäsuorasti viittaa kuitenkin tempoon, jota riddimillä ei ole. Useimmiten riddim viittaa basson kulkuun. Eri vuosikymmeninä eri kokoonpanot ovat versioineet samaa bassokuviota, mutta muuttaneet esim. rumpusovitusta aikakauden tyylin mukaisesti. Basson lisäksi riddimiin kuuluu muitakin melodisia elementtejä, kuten torvi- ja urkuteemoja, joita myöhemmissä versioissa on voitu soittaa muilla instrumenteilla, esim. alkuperäisen rytmien torviteema on myöhemmässä versiossa voitu soittaa kitaralla tai uruilla. Joskus melodisia elementtejä on lisätty, toisinaan taas vähennetty.

Dancehallin myötä riddimistä tuli niin keskeinen asia että yhä useampi jamaikalainen tuottaja alkoi hyödyntää vanhoja riddimeitä. Koska Jamaikassa ei ollut tekijänoikeuksia valvovaa järjestelmää, saaren musiikissa on aina kierrätetty kuulunut hyvin suoria lainauksia saaren kappaleista kuin muistakin musiikkitraditioista. Riddimit ovat vain yksi osaa kierrätystä.

JAMRID  
Search for Real Rock original made by Sound Dimension / Studio One label  
This version database contains Pupa Vlado's Original Reggae Riddims Dot Com (+34 000 songs)  
and Robert Camphouse's Camphouse Riddim Index (+4000) songs:

Artist	Chune	Riddim	Year	Producer	Label
Admiral Bailey	You Can Do It	Real Rock	1989	King Jammy	
Admiral Tibett	Chase Them Jah	Real Rock	1986	King Jammy	
Admiral Tibett	Hang Dem [2]	Real Rock	1990-92	King Jammy	
Admiral Tibett	Hang Them	Real Rock			
Admiral Tibett	Stop It Now	Real Rock		Jah Screw	Time 1
Al Campbell	Can't Hold We	Real Rock			
Anthony B		Real Rock			Stone Love
Anthony B	Bad mind / No par with	Real rock	2003	Burrell, P.	Xterminator
Anthony B	Break free	Real rock	2002	Bryan, N. Kickin	
Anthony B	No Par With	Real Rock	2003		Xterminator USA
Anthony Cruz	Baby Come Back	Real Rock			Kickin
Anthony Redrose	This Time Will Be Sweeter	Real Rock	1987	Dennis 'Star' Hayles	Dennis Star
Anthony Redrose & Don Carlos	Idle Minds	Real Rock	1999	Cylton	
Anthony, Pad	Shake them down	Real rock	1988	Dixon, B. S&C	
Antonio	To Know Her	Real Rock	1999		Charm
Archie & Lynn	Rat In The Center	Real Rock	1980	Sonia E Pottinger	High Note
Asher Senator	Jah Me Right	Real Rock			Fashion
Augustus Pablo	Corner Crew Dub	Real Rock	?		
Augustus Pablo	El Rockers	Real Rock		Augustus Pablo	
Augustus Pablo	Real Rock	Real Rock		Augustus Pablo	
Augustus Pablo	Rockers Rock	Real Rock		Augustus Pablo	
Augustus Pablo	Rockers Rock	Real Rock			Rockers
Augustus Pablo	Rocking Dub	Real Rock		Augustus Pablo	
Badoo	Kinarky	Real Rock	1980	Errol Scorch	Scorch
Badoo	Kinarky	Real Rock			Scorch
Banana Man	Oh Girl	Real Rock			

**Kuva 2: Tietokannasta kaapattu kuva Real Rock nimisen riddimin listatuista versioista. Kaappauskuvassa vain 30 aakkosjärjestyksen ensimmäistä, yhteensä vuonna 1967 tehdystä kappaleesta tietokanta listaa yli 1000 versiota kyseiseen riddimiin ([www.jamrid.com](http://www.jamrid.com) 20.4.2011).**

Suomireggaella tarkoitetaan Suomessa tehtyä rytmiikaltaan jamaikalaislähtöistä musiikkia. Esityskielenä on pääosin Suomi, mutta myös englanniksi tai muilla kielillä esiintyvät artistit on luettavissa tähän genreen kuuluviksi. Suomalainen ska, kuten maailmalla-kin tehty ska edustaa kahta eri historiallista jatkumoa: jamaikalaista jazzista vaikutteita saanutta suuntausta sekä englannin kautta punkista vaikutteita.

Tyylillisesti suomireggaee edustaa modernia dancehallia. Sen sisältä on havaittavissa niin rootsreggaella tyypillistä kanta-aottavia teemoja kuin 80-luvun dancehallin rytmikierräystä.



## 4 JAMAICALAINEN MUSIIKKI JA MUU MAAILMA

Musiikin reitit ulos Jamaikasta olivat aina 2000-luvulla tapahtuneeseen markkinoiden globalisoitumiseen asti kapeat. Kesti aikansa, että pienen Karibian saaren musiikkituotannot löysivät jakeluverkkonsa maailman musiikkikeskuksiin. Siksi suuren yleisön kontaktit saaren musiikkiin olivat pitkään joko satunnaisten kansainvälisten hittien tai muutaman harvan jamaikalaisesta musiikkia katalogissaan pitävän suurlevy-yhtiön varassa.

Silti aina 60-luvun lopulta lähtien suomalaisten tähtien kuten Kirkan tai Dannyn taustoilla saatettiin kokeilla jamaikalaisella poljennolla kulkevia iskelmällisiä kappaleita. Jamaikalaiset rytmit toimivat tällöin lähinnä eksoottisina rytmillisinä viestin tuojina kuten bossanova ja mambo 50-luvun alussa. (Ahonen, 2008)

60-luvun puolivälissä julkaistu jamaikalaisen Millie Smallin *My Boy Lollipop* oli valtaisa kansainvälinen hitti, joka saavutti Suomenkin (Vuorinen 2008). Kappaleessa käytetty skaan sukuinen blue beat komppi imi brittilistoille muitakin jamaikalaisia yrittäjiä, kuten Desmond Dekkerin *Israelitesin* sekä Jimmy Cliffin *Wonderful World, Beautiful Peoplen*, jotka alkoivat soida Suomessakin.

Vuorisen mukaan kuitenkin vasta vuonna 1973 julkaistu The Wailersin *Catch A Fire* –albumi tutustutti toden teolla eurooppalaisen musiikkiharrastajan jamaikalaiseen musiikkiin. Sittemmin englantilaisten Trojanin, Virginin ja Islandin kaltaisten levymerkkien toimesta Suomalaisiin levykauppoihin alkoi ilmestyä suppealla otannalla valittuja rootsreggaeiksi luonnehdittavia levyjä. Catch A Firen julkaisi englannissa toimiva jamaikalais lähtöinen valkoihoinen Chris Blackwell. Hänen ajatuksenaan oli The Wailers lauluyhtyeen yhden jäsenen, Bob Marleyn nostaminen keulakuvaksi sekä rock tyylinen markkinointi (Kosmos, 2000). Tulevina vuosina yhtyeeseen liitettiin mm. soolokitaristit Al Andersson ja Junior Marvin, jotka saivat Bob Marley and The Wailersien Euroopan ja Pohjois-Amerikan kiertueilla selvästi enemmän soittoaikaa kuin Jamaikalla. Tämän tyyppinen reggaen muuntaminen oli pitkään varsin tyypillistä jamaikalaisen musiikin

tekemiselle muille markkinoille. 70-80 luvuilla siinä onnistuttiin vaihtelevalla menestyksellä, mutta lopulta se johti musiikin laimentumiseen ja huonoon kaupalliseen menestykseen esim. Black Uhurun, Yellowmanin ja Shabba Ranksin kohdalla. Onnistuneimmin jamaikalaisia innovaatioita kansainvälisiin musiikkisuuntauksiin mm. Grace Jonesille, Joe Cockerille ja Gwen Guthrielle jalosti tuottajaparivaljakko Sly Dunbar ja Robbie Shakespeare. (Kosmos, 2000)

Suurten levy-yhtiöiden kiinnostus sekä toive kansainvälisestä läpilyönnistä on kuitenkin toiminut kaksiteräisenä miekkana jamaikalaiselle musiikille. Bob Marleyn kaltaisen läpimurron toivossa jamaikalaista musiikkia alettiin suurten levy-yhtiöiden toimesta konseptoida eurooppalaiselle tai amerikkalaiselle korvalle sopivaan muotoon jolloin seurauksena oli usein alkuperäisen soundin ja idean vesittyminen.

#### **4.1. VALVEUTUNUT SUOMI**

Satunnaisten listamenestysten vaikutuksesta kuitenkin Euroopassa alettiin kiinnostua jamaikalaisesta musiikista vakavammin. 70-luvulla mm. Rolling Stones sekä vuosikymmenen lopun punkin myötä mm. Clash ja Sex Pistols kokivat hengenheimolaisuutta jamaikalaisiin muusikkoihin ja vierailivat Jamaikassa hakemassa musiikillisteknisiä vaikutteita Jamaikalta. (Bradley, 2000)

Suomeen Jamaikalainen musiikki kulki aiemmin mainittujen listahittien lisäksi, pitkälti Lontoon kautta, joka oli eurooppalaisen musiikkielämän keskus. Lontoossa eli erittäin vahva jamaikalaisperäinen emigrantti väestö. Englantilaisen punkin vanavedessä Suomeksiinkin politisoiduttiin ja syntyi vahvasti kantaaottava uusi aalto.

Makeat Varpaankynnet oli 70-luvulla ensimmäisten joukossa soittamassa jamaikalaista musiikkia pintaa syvemmältä. Tyyliiltään samanlaista oli myös Top Rankin Eric & The Astronauts. (Ahonen, 2008) 80-luvulla Pietarsaarelainen Deadline vakuutti astetta syvemmällä otteella ja tekikin edellisiä pitemmän muskillisen karriäärin.

70-luvun lopulla Helsinkiin Lapinlahdenkadulle Tero Kasken toimesta perustettu Black Star alkoi myydä suoraan Jamaikan Kingstonista Englannin kautta tuomiaan vinyylejä.

Black Starissa alkoi hengata oma possénsa, joka imi vaikutteita ohi isojen levy-yhtiöiden konseptoitun reggaen suoraan saarelta tulevasta musiikista. Kasken levykaupansa myyntiä parantamaan alkoi tehdä ensin paikallisradiossa ja sittemmin valtakunnan verkossa kuuluvaa Roots & Culture nimistä viikottaista jamaikalaisen musiikin erikoisohjelmaa. Vuonna 1980 alkoi myös ilmestyä Cool Runnings niminen magazine tyyppinen lehti. (Aarnio, 2008)



Aktiivisena jamaikalaisen musiikin seuraajana Kaski ja kumppanit olivat tässä kehityksessä mukana ja havaitsivat saaren musiikin erään valtimon olevan ajallisista tyylien hyödyntämät riddimit, joita saarella dancehallin aikaan kierrätettiin ahkeraan. Tätä tietoa suomalaisista musiikkia tekevistä harrastajista oivalsi ensimmäisenä Lahtelaisen The Levitatorsin basisti Esa ”Sir Skeleton” Kärenmäki sekä rumpali Ossi ”Pupa Massive” Helin. Heidän vaivan näkönsä tuloksena Suomessa tehtiin tuolloin melkoisen harvainen pitkäsoitto: Yhtä ainoata Take a ride –riddimiä hyödyntävä LP.

## 5 TEEMAHAASTATTELUT

### 5.1. TEEMAHAASTATTELUN TAUSTAA

Vaikka populaarimusiikkia on Suomessa tieteellisinkin metodein kirjoitettu laajalti, ei jamaikalaisesta musiikista löydy vielä paljoa Suomalaista kirjoitettua tutkimusta. Kirjoitetun lähteiden vähyys vuoksi valistin tutkimusmetodikseni teemahaastattelun.

”Tämän tutkimusmenetelmän etu on siinä, että kerättävä aineisto rakentuu aidosti haastateltavien henkilöiden kokemuksista käsin.” (Virsta. Virtual statistics)

Haastateltavien valinta tapahtui sillä perusteella, että aihetta tuntevia on vähän. Siihen vaikutti myös valitsemani tuottajalähtöinen näkökulma; en halunnut haastatella laulajia. Alkuperäisen suunnitelmani mukaisesti tarkoitukseni oli haastatella lisäksi kahta muuta henkilöä, mutta he kieltäytyivät.

Haastateltavikseni valikoituivat lopulta tuottajat Tommi ”Bommitommi” Tikkanen ja Hermann ”Svengali” Peltola. Helmikuussa 2011 tein heistä haastattelut sähköpostitse. He molemmat kiireisinä ihmisinä sanoivat sen olevan ainoa mahdollinen tapa. Kummallakin lähettämät kysymykset olivat samat. Tein lisäksi heille täydentäviä kysymyksiä sähköpostitse 2-3 kertaa. Olen tietoinen siitä, että haastattelutapani vaikutti vastauksiin; kirjoitetuista vastauksista katoaa spontaanius, joka tuottaa tärkeää informaatiota tutkimuksen tekijälle. Minulla on kuitenkin ollut hallussani haastateltavien lausumia muualta musiikkilehdistä, joissa he sivuavat käsittelemiäni teemoja. Tätä muuta aineistoa käyttäen olen pyrkinyt täydentämään tekemiäni haastatteluja.

## 5.2. TEEMAHAASTATTELUN AIHEET

Seuraavassa kuvaan teemat ja kysymykset, joihin halusin näkökulmaa.

### **Haastateltavan historiaa**

- Kuvaile tilanne jolloin tajusit jamaikalaisen musiikin olevan sinulle merkittävää?
- Miksi teet juuri jamaikalaista musiikkia ja miten aloit tehdä sitä?

### **Yleistä jamaikalaisesta musiikista**

- Onko jamaikaisella musiikilla mielestäsi jokin muista tyyleistä eriävä ydin?
- Vai onko se vain yksi tyyli muiden joukossa?
- Onko suomireggae sinulle mielekäs käsite?
- Onko mielestäsi genrerajoja? Jos vastauksesi on kyllä niin miten peilaat tekemisiäsi suhteessa näihin rajoihin?
- Miten Jamaikalla käynnit muuttivat käsitystäsi musiikista?
- Ovatko matkat vaikuttaneet työskentelymenetelmiisi? Miten?
- Mikä on vuosien varrella muuttunut?

### **Tuottaminen**

- Musiikin tuottamisella ymmärretään kaikkea rahoituksen hankkimisesta aina taiteelliseen vastuuseen asti. Kuvaile muutamalla sanalla omaa rooliasi tuottajana.
- Mitä muuta musiikkia voisit kuvitella tekeväsi?
- Mitä tehtäväalueita sinulla on studiossa?
- Mikä on / oli on sen tekemisessä vaikeinta?
- Minkälaisia asenteita (esim. levy-yhtiöissä, tekijänoikeusjärjestöissä, radioasemilla, jne.) olet kohannut tehdessäsi tai markkinoidessasi musiikkia?
- Ovatko asenteet olleet markkinointia helpottavia vai hankaloittavia
- Käytätkö assistentteja tai vastaavia työskennellessäsi?
- Mitä muuta teet musiikkiteollisuudessa kuin tuotat?

### 5.3. TEEMAHAASTATTELUIJEN PURKU JA ANALYYSI

Lähdin etsimään vastausta kysymykseen, onko reggae vielä marginaalimusiikkia. Kolmenkymmenen vuoden harrastuneisuuteni perspektiivillä reggae oli aluksi marginaalimusiikkia, jonka leima näkyi ja kuului sen tuottamisessa. Jamaikalaisen musiikin harrastamisessa oli voimakas omituisuuden leima.

Lähdin kysymään tuottajilta Tikkanen ja Peltola heidän jamaikalaisen musiikin kiinnostuksensa alkutaipaleita. Kummallekin se *ikään kuin varkein ui tajuntaan (Peltola)*. Ei löytynyt yhtä helposti nimettävää hetkeä.

”Pikemminkin siinä kävi perinteiset; jamaikasoundit alkoivat nuorena kiinnostaa enemmän ja enemmän ja erityisesti levyjenkuuntelun ja keikoilla käynnin kautta siitä alkoi löytää enemmän ja enemmän merkityksiä - ja samalla tiellä ollaan yhä.” (Tikkanen)

Levyjen ostaminen, kuunteleminen ja DJ-työt toimivat kummallakin harrastuksen syventäjinä. Vastauksista näkyy myös, että 90-luvun lopulla levyt liikkuvat jo paremmin, kuin minun harrastukseni alkuaikoina 80-luvulla. Haastateltavien mukaan levyjen kuuntelemisella ja soittamisella saattoi luoda yhteyksiä; 90-luvun aktiivisen DJ-kulttuurin myötä oli pääkaupunkiseudulle rakentunut reggaeyleisö; marginaalimusiikin leima on selkeästi hälvenemään päin tai sitten pääkaupunkiseudulla yksinkertaisesti riitti ihmisiä omituisemmankin musiikin äärelle toisin kuin Tampereella. Sivumennen täytyy todeta että musiikkiklubien pyörittämiseen vaikuttaa tietysti kaupunkien henkinen kulttuuri ja ihmisten määrä; Tampereen asukkaiden määrästä huolimatta on yhä edelleen vaikeata saada erillismusiikeista lähtevää klubiharrastuneisuutta elämään.

Tikkanen korostaa useamman vastauksen yhteydessä sitä, ettei reggaen tekeminen sinällään erotu muun musiikin tekemisestä. Kumpikin haastateltava pitää itseään kaikkiruokaisena rytmimusiikin tekijänä. Peltola kieltää ottavansa harteilleen puhtaasti reggaetuottajan viittaa.

”Tähdennän vielä etten koe jamaikalaisen musiikin tekemisen tai soittamisen mitenkään varsinaisesti eroavan muun musiikin soittamisesta. Opettajia / oppiisiä on ollut tekemisen osalta runsaasti ja eri genrejen osalta niitä koskeva ’oppi’

on tullut pitkälti seuraamalla livenä muusikoiden, tuottajien ja äänittäjien touhua livenä, studiossa ja levyllä. Koen kuitenkin että 95 prosenttia rytmisen pop-musiikin lainalaisuuksista pätee mihin tahansa genreen - jäljelle jäävä viisi prosenttia on se, joka erottaa genret toisistaan. Pelkältä korvakuulolta eteneminen lienee kelle tahansa muusikolle, miksaajalle tai tuottajalle haastava ja kivinen polku; teorian ja teknisen viitekehyksen ymmärtäminen helpottaa kommunikaatiota muiden muusikoiden kanssa ja ennen kaikkea sitä miten äänelliset kokonaisuuudet rakentuvat. Ilman tällaista ymmärrystä esim. miksaajan homma olisi mahdotonta, missä tahansa genressä.

Teen ennen kaikkea töitä artistien kanssa tukien ja kehittäen heidän omia musiikillisen mielenkiinnon kohteitaan ja niistä kumpuavia ideoitaan kohti valmiita levyjä tuoden mukaan myös oman musiikillisen panokseni säveltäjänä ja sovittajana.” (Tikkanen)

Esikuvia ei Tikkanen tämän teemahaastattelun yhteydessä halua suoranaisesti nimetä. Vuotta aiemmin hän selvitti vaikutteitaan Soundi-lehdessä.

”Tommi ei pysty luettelemaan suurimpia innoittajiaan, koska niitä on niin valtavasti. Ensimmäisen Burning Spearin, Culturen ja vastaavien ’lätkärimakuun tehty 70-luvun rootskama’ näyttäytyi ’aitona’ ja 80-luvun digisoundit ’överiksi vietyinä pelleilynä’. Vaan ei kauan. - Se oli merkittävä kokemus, kun pääsi kunnon bileisiin, joissa reggaeta soitettiin kunnon sound-systeemillä kovaa. Kun kuuli vaikka Exterminatorin kamaa vuosituhatien taitteesta niin sen uuden digisoundin syvyys kolisi lujaa. Että musa saattoi olla yhtä aikaa ikään kuin valtavaa, kuulaa kirkasta ja vielä pehmeätäkin.” (Niemi, 2010)



Tikkasen yllä mainitsema innostuminen 80-luvun konerytmeistä on kuultavissa myös tuotannollisena suuntana hänen *Jokaiselle tulta* -albumin jälkeen tuottamillaan Kapteeni Ä-Ni *Parhaat* sekä Jukka Poika ja Kompostikopla -albumeilla. Niistä voi vaivatta kuulla konerytmien epäsuoran vaikutuksen. Tikkasen kuvaileman sound-systeemi kokemuksen puolesta puhuu myös Vuorinen (2008). Sekä Tikkaselle että Vuoriselle matka Jamaikalle ja alkuperän äärelle pääseminen on ollut suuri ja merkityksellinen kokemus.

”Kun kuunteli jotain King Jammin digikamaa pienillä kotistereoilla niin sitä ihmetteli mitä joku niissä näkee: tollasta hiljasta rumpusäksätystä ja lelubas-sosoundi. Sitten kun kuuli saman lujaa isoista skobeista, tajus, että siinä oli kaikki täydellisessä balanssissa. Että vaikka bassolinja ikään kuin jyrää kaiken niin silti se jättää tilaa kaikelle muullekin.” (Niemi, 2010)

Jonkinlaisesta originaliteetin kokemuksestahan tämä selvästi kertoo. Kokemukseni mukaan 80-luvun sound-systeemi-ääniestetiikka on jamaikalaisessa musiikissa käänteentekevä murros. Myös selektori-kulttuurin voimallinen nouseminen ajoittuu 80-lukuun.

Peltola toimi noihin aikoihin Soul Captain Bandin livemiksaajana ja hän nimeääkin yhdeksi innoittajakseen Tikkasen työskentelyn katsomisen. Tikkanen on ollut kollegiaalisesti kouluttamassa uutta tekijä sukupolvea alalle johon Peltola kuuluu.

Oman arvioni mukaan jamaikalaisen musiikin ydintä edustaa riddiem versiointikulttuuri. *One thousand version of that same riddim!*<sup>1</sup> - kuten eräskin kierrätys rytmin päälle tehty kappale juonnetaan sisään.

”Artistin kannalta rytmeihin kirjoittaminen, ns. versiokulttuuri, on joskus kaivat-  
tu inspiraation kipinä ja alusta, uuden kappaleen synnylle. Jo olemassa oleviin  
rytmeihin biisien duunaaminen eroaa oikeastaan kuitenkin artistin kannalta uu-  
den taustan säveltämisestä ainoastaan kahdella tavalla; toisaalta sikäli, että mu-  
siikillinen kokonaisuus on toisessa uniikki, toisessa taas viittaa moneen jo teh-  
tyyn juttuun. Ja toisaalta musiikilliseen viittaukseen liimautuu päälle myös inter-  
tekstuaalinen puoli; tiettyihin rytmeihin on jokin olemassa oleva määrä tekstejä  
jo valmiina ja uudet tekstit näyttäytyvät aina verrannollisena niihin. Esimerkiksi  
African Beat - rytmiin tehty yrttibiisi saa tuoda ulosannissaan tai teksteissään ai-  
ka tiukkaa kulmaa, jotta pärjäisi verrokkeina olevien biisien, mm. Barrington  
Levyn vedon rinnalla.

Toisaalta tuottajan kannalta olemassa olevan rytmin merkitys voi olla suuri tai  
pieni; parhaimmillaan vanhan rytmin versiointi on musiikillisen perinteen tuo-  
mista nykypäivään, jossa valmiiden nuottien merkitys sovitetaan täysin uudeksi.  
Tällaista versiointikulttuuria on erityisesti Studio Onen kohdalla tapahtunut  
useilla vuosikymmenillä; 80-luvun alun Channel Onella äänitetyt versioinnit  
ovat musiikillisesti jotain aivan muuta kuin 10 vuotta vanhemmat alkuperäiset;  
niissä on sama nuotti- ja harmoniainformaatio mutta toisaalta ne ovat musiikilli-  
sesti urauurtavia ja jälkikäteen katsottuna oman aikakautensa merkkipaaluja.  
Samalla tavalla voitaisiin todeta monista Penthousen ja Bobby Digitalin versi-

<sup>1</sup> Alton Ellis: Ain't That Loving You. Steely & Clevie: Play Studio One Vintage (Heartbeat 1992)



oinneista 90-luvun alusta. Näissä esimerkeissä rytmin asettamat rajoitukset toimivat kimmokkeina luovuudelle ja lopputuloksena on musiikin uusia alagenrejä.

Versiointia voi katsoa muistakin näkökulmista - beat-kompin toistuminen pop-musiikissa tai 4/4 - biitin toistuminen tanssimusiikissa on vastaavanlainen traditio, joka liimaa muttei sido. Oikeastaan mitä tarkemmin asiaa katsoo sen enemmän yhtymäkohtia muuhun populaari- ja perinnesmusiikkiin löytyy - lattarimusan clavet, jazzin II-V - kierrot, Bachin popularisoimat, yhä uudestaan ja uudestaan radiohiteissä soivat urkupistejutut, johtosävelrakenteet yms. Esimerkkejä on sadoittain, ja niitä käytetään toistuvasti kritiikkinä popmusaa kohtaan; on helppoa perustella esimerkkien valossa, että 'kaikki on tehty jo'. Osittainhan se on tottakin; harmillista kyllä *musique concrete* - tyyppinen ajattelu, missä sävyt ja äänet itsessään, hajottamatta niitä osasiinsa, ovat merkityksellisiä, tuntuu olevan vierasta oppikirjoille ja perusopetukselle, vaikka sen perinteet ovat eläneet pop-musiikin tuottajien filosofioissa erittäin vahvasti (toki lähinnä yhdistettynä hyvin perinteiseen rytmii- ja harmonia-ajatteluun) 60-luvulta nykypäivään.

Toki jamaikalaisessa perinteessä on paljon puolia, jotka eivät liity rytmiversiointiin millään tavalla – itse asiassa niihin liian vahvasti fokuointi voi johtaa pienen näkökulmaharhaan. Musiikilliset viittaukset "ajan henkeen" ja kevyt intertekstuaalisuus kun ovat superarkipäivää kaikessa popmusassa, ei pelkästään Jamaikalla. Suuri osa jamaikalaisista biiseistä on ihan perinteisesti rakennettuja biisejä, vaikkakin monissa tapauksissa, erityisesti pienemmällä studiolla, riddimeille rakentuva tuotanto on taloudellinen välttämättömyys. Omalla tavallaan ne ovat ilmiönä verrattavissa minkä tahansa genren "vaatimukseen" jonain tiettyä ajanjaksona - esim. monissa konemusagenreissä on tyypillistä, että jonkun aikakauden soundi sijoittuu hyvin tiukasti melko samaan tempoon. Vastaavia traditioita on lukuisia.” (Tikkanen)

Tikkanen kiteyttää selkeästi yllä oman käsitykseni versiointikulttuurin merkityksestä. Jamaikalainen musiikki on aina toiminut erilaisten musiikillisten traditioiden sulatusuunina. 1930-luvulla siitä alkaa löytyä tutkimuksella mahdollista dokumentaatiota (Stolzoff. 2000). Jamaikalla mennyt uusinnetaan yllättävään muotoon. Tikkasen käyttämä intertekstuaalisuuden käsite kuvaa hyvin jamaikalaista musiikkia. Kierrätys ja ideoiden hyväksikäyttö ei ole mekaanista plagiointia vaan kuten Tikkasen sanoin ”kaikki on jo tehty.

”Mielestäni musiikin kuuluu olla vapaasti versioitavissa ja muokattavissa. Ajatus, että joku voisi omistaa jonkun melodian tai rytmin ja määrätä kuka sillä saa tarinansa kertoa kuulostaa täysin absurdilta.” (Peltola)

Tikkanen kuittaa kysymykseni suomireggaesta omana autonomisena genrenään puheen tasolla mielekkäänä, mutta erillisenä tyylinään sillä ei ole asemaa.

”Ennen kaikkea itse ajattelen genrejä positiivisesti elävänä musiikillisten käytäntöjen keräelminä. Negatiivisena puolena vahvasti genreytyneessä alakulttuurimusiikkikentässä voi nähdä sisäänpäin lämpiävyyden ja erilaisten kliseiden toiston. Itse pyrin kappaleita tehdessäni pitämään mielessä sekä sen, että genrejen perinteitä pitää kunnioittaa ja niistä on mahdollista ammentaa myös luovasti - ja sen, että reggae on ennen kaikkea kehittyvä ja innovaatioita täynnä oleva populaarimusiikin genre - ei musiikkitieteilijöiden sääntöjen laatikoima tiukkaan rajattu alue. Ikä ja kokemus tuo kyllä luottamusta tekemiseen ja parantaa kokonaisuuksien hahmottamiskykyä; hyvin tuotettu kappale voi olla samaan aikaan erinomaista pop-musiikkia että erinomaista genremusiikkia.” Tikkanen

Peltolan näkemys poikkeaa Tikkasen näkemyksestä. Suomireggaesta nousseita artisteja hänen mielestään yhdistää omailemainen soundi, jonka vuoksi on perusteltua antaa genrelle jokin yhdistävä nimi. Peltolan mielestä genererajoja on edelleen olemassa vaikka niillä ei enää ole hänen mielestään läheskään niin isoa merkitystä kuin vielä vain viisi vuotta sitten.

Klubikulttuurin Peltola näkee genererajojen häivyttäjänä. Hänen mukaansa alkaa olla poikkeuksellista, että DJ soittaa vain tietyn tyylin musiikkia koko illan. Hänen mielestään kuitenkin on tärkeitä olla tietoinen eri genreistä ja niihin liittyvistä tyyliseikoista sekä ominaispiirteistä. Kuuntelukokemukselle on olennaista, että peräkkäisillä kappaleilla on yhteys toisiinsa vaikka ne edustaisivatkin eri tyylejä.

”Nykyään poimin sekä tuottamiini levyihin, että DJ-setteihini mahdollisimman laajalta alueelta kiinnostavia vaikutteita ja hyviä juttuja yrittäen kuitenkin pitää punaisen langan tiukasti ojennuksessa ja suunnan selkeänä.” (Peltola)

Oma kokemukseni genererajoista nousee nimenomaisesti jamaikalaisen musiikin soittamisesta ja miksaamisesta. Kokemukseni mukaan jamaikalaista musiikkia voi pitää erittäin yksinkertaisena musiikkina, mutta sen soittaminen on osoittautunut monelle ns. rocktaustaiselle soittajalle vaikeaksi. Saman tyylistä olen kokenut miksausvaiheen ongelmallisena perinteisessä studiossa. 2 Leijonaa Rocksteadyä varten testasin kahta eri studiota ja kolmea miksaajaa tyydyttävän soundin löytämiseksi. Koin että reggaetaustaisten miksaajien kanssa olin heti samalla käsitteellisellä kentällä. Minun ei tarvinnut esim. perustella erikseen mikäli johonkin kappaleeseen tulee pelkkä dub – rytmi väliosa ilman laulaa tai soolosoitinta, koska tämä on genressä tyypillistä.

Tikkanen toisin kuin Peltola on Jamaikan kävijä. Hän on autenttisessa ympäristössä niin studiossa kuin sound-systeemeissäänkin saanut kuulla saaren alkuperäistä musiikkia. Ne ovat laajentaneet hänen käsitystään jamaikalaisesta musiikkikäytännöistä paljon; poistamalla ennen kaikkea musiikillisia ennakkoluuloja. Hänen mielestään ulkopuolisen näkökulma tuottaa ns. autenttisuusharhan - ajatuksen siitä, että musiikin täytyy olla jotenkin tietynlaista onnistuakseen täyttämään genren vaatimukset. Hänen näkemyksensä mukaan jamaikalaistuottajat, selektorit ja radio-dj't ovat vuosi toisensa jälkeen pyrkineet rikkomaan perinteitä ja luoneet uusia vanhojen tilalle. Tikkanen kertoo tämän prosessin seuraamisen vaikuttaneen häneen inspiraatiota antaen.

Kysymykseeni ammatillisesta kehityksestä Tikkanen tokaisee, että *kaikki on muuttunut, paitsi itse muutos*. Hänen mukaansa *hommat etenee*. Peltola toteaa näkemyksensä on kirkastuneen ja taitojensa kehittyneen. Myös työskentely on hänen mukaansa nopeutunut ja hänelle jää aikaa enemmän olennaiseen, eli *taiteellisten ratkaisujen puntaroimiseen*. Peltola sanoo olleensa aina lähes kaikkiruokainen musiikin suhteen ja mukana hyvin erityyillisissä projekteissa. Viime aikoina hän on huomannut, että kaikki eri genreissä tehty työ lähestyy *kohtauspistettä jossa sijaitsee se oma soundi ja tyyli* jota kohti hän on tiedostamattaan kulkenut.

Jaan Tikkasen käsityksen muutoksesta sekä Peltolan ajatuksen tekemisprosessien nopeutumisesta sekä oman taiteellisen näkemyksen kirkastumisesta.

Tuottajan roolissa Tikkanen kertoo kantavansa taiteellisen ja taloudellisen kokonaisvastuun levyjen julkaisemisesta ja levy-yhtiön johtamiseen liittyvistä tehtävistä lähtien aina markkinointiin ja artistien managerointiin asti. Hänen mukaansa eri projekteissa nousevat eri puolet esiin. Peltola rajaa tuottajan roolinsa enemmän taiteelliseen kuin taloudelliseen järjestelemiseen keskittyväksi. Hän painottaa yhteistyön merkityksellisyyttä projekteissa.

”Kaikki projektini ovat olleet mitä suurimmassa määrin yhteistyötä ja kun sen hetkisen työryhmän kanssa on päästy oikeaan tunnelmaan ja ymmärrykseen suunnasta, niin sitten on menty tilanteen kuljettamana. Oma roolini on useimmiten ollut varmistaa että suunta pysyy oikeana ja hommat etenevät tilanteen vaatimalla tavalla.” Peltola

Tikkanen ja Peltola molemmat ovat hyvin aktiivisia monenlaisen musiikin tekijöitä. Tikkanen listaa rapin, soulin ja elektronisen musiikin. Hevin puolelle hän ei omien sanojensa mukaan *ole kuitenkaan lipsahtanut*. Peltola vastaavasti sanoo tarttuvansa kaikkien kiinnostavaan.

Studiotyöskentelyssä molemmat haastateltavat toimivat äänittäjinä sekä ottavat tuotannollisesti taiteellista vastuuta. Molemmat kuitenkin painottavat omien tehtävien muuntuvan projekteista riippuen. Tikkanen listaa laitteistojen ylläpitämisen ja aikataulujen koordinoinnin sekä budjetointiin.

”Eri proggikset ovat erityyppisiä. Joitain levyjä pelkästään miksaan, joitain pelkästään tuotan - joidenkin osalta hoidan pelkän tiedotuksen jne. Artistien kanssa musiikkia säveltäessä hommaa tehdään usein pienryhmätyönä muutaman muusikon läsnäollessa; näin hommassa pysyy sosiaalinen vire yllä ja yhden ideoiden loppuessa pallo on aina helppo syöttää seuraavalle. Äänityssessioiden rakentamisessa / siivoamisessa on usein apuri tai pari mutta itse sessioissa läsnäolevien muusikoiden lisäksi se on harvoin tarpeen.” (Tikkanen)

”Olen aika kokonaisvaltaisesti tekemisessä mukana. Äänitän, kuuntelen että otossa on kaikki kohdallaan, miksaan, soitan, sävellän, sovitan ja joskus saatan jopa laulaa luikauttaa taustan tai pari. Lisäksi pidän huolta siitä että tekemisen meininki on tilanteen vaatimassa pisteessä. Yksi tärkeimmistä tehtävistäni on sanoa koska päivä on pulkassa, eli aistia se piste jonka jälkeen tekemisen taso muuttuu väsymyksen tai jonkun muun seikan johdosta luovasta tuhoavaksi.” (Peltola)

Kumpikaan haastateltava ei vastaa pyytäessäni heitä kertomaan studiotyöskentelyssä heille vaikeimpia alueita.

Kysyessäni haastateltavilta asenteista ja odotuksista tehdyn musiikin suhteen Peltola mainitsee *alkuun radioiden soittolistoilta pääsyn tuntuneen olevan kiven alla*, kuten monella muullakin suurten levy-yhtiöiden ulkopuolisella artistilla, mutta nykyisin sekin *asia tuntuu suosion kasvettua korjaantuneen*.

”Musiikki on musiikkia; aika vähän ihmisillä on mielipiteitä kummempia asenteita. Ja jokaisella on mielipiteitä, kaikista asioista. En koe, että jamaikaperäiset tyyliä olisivat olleet helpottava tai hankaloittava asia missään vaiheessa kellekään artistille. Kaikkein vaikein osa musan tekemistä on tehdä hyviä ja mielenkiintoisia biisejä ja ne jaksavat kiinnostaa vaikka genre olisi mikä.” (Tikkanen)

Kysyessäni viimeiseksi mitä Tikkanen ja Peltola tuottamisen ohella tekevät musiikiteollisuuden saralla tekemisprofiilit ovat hyvin samantyyppisesti monipuoliset.

”Soitan yhtyeessä, soitan levyjä DJ:nä runsaasti keikoilla ja radiossa, hoidan tiedottajan hommia, pyöritän omaa levy-yhtiötä, hoidan jonkin verran manageritasen hommia ja tulevien periodien koordinointia keikkamyynnin kanssa ja pidän useita klubeja joiden yhteydessä myös toimin usein keikkajärjestäjänä tuoden maahan kiinnostavia jamaikalaisartistejä. Buukkaan jonkin verran esiintymisiä myös muille; en niin paljoa että puhuttaisiin varsinaisesta keikkamyynnistä, mutta kuitenkin joitain kymmeniä keikkoja vuodessa. Lähinnä kyseessä on sellaisten esiintymisten koordinointi, joihin itse en pääse paikalle tai joiden toteutumista onnistuneesti pystyn tukemaan. Teollisuus-sanaa kyllä vierastan; pikemminkin kyseessä on käsityöläis- tai taiteilijahomma.” (Tikkanen)

”Olen klubi-dj, Nopsajalan keikka-dj, klubipromoottori (tällä hetkellä Kunin-gassoundi ja Boom Shakalaka), rumpali ja silloin tällöin teen myös livemiksaus-ta kiinnostaville bändeille (viime aikoina The Valkyrians ja The Capital Beat). Myös kaikenlainen yleissäättäminen, paidat, levyt, keikkojen myynti ja bisneksen pyörittäminen yleensä vie aikaani. Leipäni on jaettu niin pieniin paloihin ja etäälle toisistaan, että kaikenlaista on pakko tehdä. Hyvä puoli siinä on se, ettei kyllästy niin helposti. Paperihommista ja muusta oheissäädöstä olisin kyllä valmis luopumaan.” (Peltola)

## 6 YHTEENVETO

Tässä opinnäytetyössäni lähdin käsittelemään jamaikalaisperäisen populaarimusiikin tekoprosesseja Suomessa. Tavoitteenani oli hahmottaa Jamaikalaisen alkuperäismusiikin vaikutuksia sen Suomessa syntyneeseen suomireggaeksi kutsuttuun sisartyyliin; Pyrin myös hahmottamaan vaikutteiden ja vaikutusten liikkumista maantieteellisiä etäisyyksiä kaihtamatta.

Tässä tarkoituksessa haastattelin kahta suomireggae genren keskeistä tekijää peilaten heidän kokemuksiaan omiini. Näkökulmani oli tuotannollinen.

Verratessani omaa tuottajakuvaani Tikkasen ja Peltolan vastaaviin, löysin paljon meitä yhdistäviä, mutta myös opinnäytetyöni teemojen kannalta kiinnostavasti eriäviä kokemuksia. Olin ennalta odottanut että tuottajaroolini olisi harrastajalähtöisestä taustastani johtuen noussut eriäväksi piirteeksi. Mutta sitä ei tapahtunut. Kiinnostavalla tavalla tutkimani kirjallisuus ja käytännön työskentely vahvistivat kokemustani siitä, että tuottajana voi toimia ilman että omaa soittajataustan. Kokemukseni mukaan tuottajan tärkeimmät työkalut ja referenssi ovat korvat ja rohkea sydän. Tuottaminen on artistien ja soittajien väliseen ammattitaitoon luottamista ja niiden lisäämistä tekeillä olevaan musiikkiin. Kommunikoinnin merkitys on siinä suuri. Monesti tunsin soittaja taustattomuuteni nousevan esiin juuri kommunikoinnissa. Toisaalta juuri sen havaitsin ajoittain vievän tiettyjä prosesseja eteenpäin; soittajien ja laulajien piti hiljentyä kuulemaan ja ”ymmärtämään” minua. Tekemisen yllä lepäsi kuitenkin suuri yhteen hiileen puhaltamisen henki.

Oman kokemukseni mukaan genrekonventiot ovat osa musiikin teknistä osaamista, kuten piirrosjälki piirtämisessä tai loppusoinnut lyriikassa; kaikissa käytetyissä taiteellisissa tyyleissä ovat omat maneerinsa ja konventiot. Kun ne on sisäistänyt, ne voi heittää pois. Minun ja haastateltavien välisissä eroissa kuuluu epäilemättä globalisoitunut maailma. Suhtautumiseni Jamaikalaisiin tekemiskonventioihin heijastelee harrastukseni aloitushetken maailmaa. Se on jäykempää – ja kaavamaisempina koska harrastukseni alkuaikoina jamaikalaisen musiikin tietämys oli vähäisempää.

Verratessani omaa kokemusta haastateltavien vastauksiin esiin nousi jamaikalaisen musiikin markkinat. Olen Tikkasta ja Peltolaa huomattavasti vanhempi. Kymmenisen vuotta pidemmällä aikaperspektiivillä tarkastelen asioita asenteellisemmin siinä missä Tikkasella ja Peltolalla on mutkattomampi suhde musiikin tekoon. Koen pitkälti tämän johtuvat jamaikalaisen musiikin markkinoiden löytymisestä. Heille Tikkasen sanoin *musiikki on musiikkia*.

## LÄHTEET

- Aarnio, P & Vuorinen, P. (toim.). 2008. Cool Runnings 1980-85. Reggaeta pintaa syvemmältä. Helsinki: fi-reggae, ry
- Ahonen, E. 2008. Itsetehdyn kokoelma CD:n esittelyteksti.
- Bradley, L. 2000. Bass culture. When reggae was king. London: Viking
- Burgess, R. 2001. The art of music production. London: Omnibuss Press
- Gibson, D. & Curtis M. 2005. The art of producing. How to produce an audio project. Boston: Thomson Course Technology.
- Katz, D. 2003. Solid foundation. An oral history of reggae. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Kosmos, K. 2002. Natty congo bongo. Juurijuttuja jamaikalta. Jyväskylä: Like
- Lesser, B. 2008. Dancehall. The rise of Jamaican dancehall culture. London: Soul Jazz Records
- Stolzoff, N. 2000. Take the town and tell the people. Dancehall culture in Jamaica. Durham and London: Duke University Press
- Virtual statistics Verkko sivu [www.stat.fi/virsta/tkeruu/04/03/](http://www.stat.fi/virsta/tkeruu/04/03/) katsottu 1.5.2011



## LIITTEET

### *Tommi ”Bommitommi” Tikkanen*

Tommi ”Bommitommi” Tikkanen on helsinkiläinen reggaemusiikin tuottaja ja DJ. Tommi Tikkanen on toiminut tuottajana ja miksaajana mm. Jukka Pojan, Kapteeni Ä-nen, Soul Captain Bandin, Raappanan, Reino & The Rhinosin, Kompostikoplan, Paarman sekä Paukkumaissi-lastenmusiikkiyhtyeen levyillä.

Hän on myös tuottanut remixejä ja yksittäisiä albumiraitoja useille yhtyeille ja artisteille, kuten Zion Train, Mariska, Roots Cultivation, Lord Est, Kwan, Uusi Fantasia sekä Matti P. Tikkanen tunnetaan suomalaisissa reggaepiireissä Bommitommina, Komposti sound systemin dj:nä sekä radiotoimittajana Radio Helsingin Kompostiradio - ohjelmassa. Muun muassa Soul Captain Bandin tuottajana hän on käyttänyt taiteilijanimeä Tom-I. Hänellä on Ylivoima-niminen studio Suomenlinnassa. Tikkanen toimii myös Soul Explosion Bandin kosketinsoittajana.

### *Hermann ”Svengali” Peltola*

DJ Svengali (oik. Hermann Peltola) on suomalainen reggae- ja dancehall musiikkiin keskittynyt musiikkituottaja. DJ Svengali on tuottanut reggaeartisti Nopsajalan kanssa tämän kolme albumia Tontilla taas (2006), 5 sormee (2009) ja Kuningas soundi (2010) sekä Villi inkkari (2008) mixtapien. DJ Svengali soitti myös rumpuja Pohjannaula-yhtyeessä.

Diskografia:

1995 Jorma Kalmanlehto: Plasma 1 (Kalma 34666) (rummut), 1997 V/A – Metazoon (Metamorphos META-014CD) (Dark Sun, 1 biisi, rummut) 2000 Dark Sun ft. Nik Turner – Ice Ritual (BHR-001LP/ BHR-004CD) (rummut, tuotanto); V/A - Pomo EP 1 (12' Pomo Records) (1 Biisi) 2002 Pohjannaula – Päreinä (EMI 7243 538409 2 1) (rummut) 2003 V/A – Angelic Science (SURR005CD) (1 Biisi), 2004 Hidria Spacefolk – Violently Hippy –remixes (xbrcd22) (1 Remix-biisi), Nopsajalka – Ei voi pysäyttää/Vierivä kivi 7' (Black Hula) (Miksaus ja tuotanto) 2005 Ghetto Blaster Sound vol 1. – Dancehall ja reggaehitit 2005 (GeeBee-001) (Soittoa, sävellyksiä, miksaus ja tuotanto); Pohjannaula – Tätä kaikki kaipaa (Uho-001/Humppa-033) (Rummut, miksaus & tuotanto); V/A - Tervetuloa Kioskiin (Humppa Records) (1 Biisi, Pohjannaula) 2006 Nopsajalka – Tontilla taas (monsp038/monsp1239) (Soittoa, sävellyksiä, miksaus ja tuotanto); Nopsajalka ft. SuperJanne – Tontilla taas 7' (monsp740), (Soittoa, sävellyksiä, miksaus ja tuotanto); Raappana – Sensimilla/Lintsari anthem 7' (monsp735) (Soittoa, sävellyksiä, miksaus ja tuotanto); 2007 Hidria Spacefolk – Symetria (äänitys) (Next005CD), V/A – Monsp records 10v. 1997-2007 (monsp047) 2008 Cape Nape & The Foundation – Karma Collection (miksaus) (CNFOU001), Nopsajalka – Villi inkkari mixtape (monsp060) (Soittoa, sävellyksiä, miksaus ja tuotanto); 2009 Nopsajalka – 5 sormee (monsp062), (Soittoa,

sävellyksiä, miksaus ja tuotanto); The Valkyrians – The Beat Of Our Street (miksaus, tuotanto) (Twincd/Twinlp 106) 2010 Posteljoona – Latotanssit (miksaus), Nopsajalka – Kuningas Soundi (Monsp 082) (Soittoa, sävellyksiä, miksaus ja tuotanto); 2011 Boom Shakalaka – Baltik Bass EP (Maasto records) (2 biisiä, masterointi, tuotantoa); Paleface – Palaneen käryä (XO records) (1 Remix-biisi); Jare & Ville Galle - Mustaa kultaa (Monsp 088) (1 Biisi, tuotanto, miksaus, sovituksia ja soittoa)